

da P.Ricoeur, "Tempo e racconto," tr. it. di G. Grampa, Jaca Book, Milano, vol. 2, 1987

Paul Ricoeur
TEMPO E RACCONTO

Volume secondo

LA CONFIGURAZIONE
NEL RACCONTO
DI FINZIONE

Jaca Book

titolo originale
Temps et récit II
La configuration dans le récit de fiction

traduzione
Giuseppe Grampa

© 1984
Editions du Seuil, Paris

© 1985
Editoriale Jaca Book spa, Milano

prima edizione italiana
febbraio 1987

copertina e grafica
Ufficio grafico Jaca Book

ISBN 88-16-40183-4

per informazioni sulle opere pubblicate e in programma
ci si può rivolgere a Editoriale Jaca Book spa
via A. Saffi 19, 20123 Milano, telefono 4982341

finito di stampare nel mese di gennaio 1987
dalla tipografia G. Bianchi di R. & A. Dogheria - Sesto San Giovanni

INDICE

Avvertenza	9
La configurazione del tempo nel racconto di finzione	11
Capitolo primo Le metamorfosi dell'intrigo	19
1. Al di là del <i>mythos</i> tragico	20
2. Perennità: un ordine dei paradigmi?	30
3. Declino: fine dell'arte di raccontare?	39
Capitolo secondo I condizionamenti semiotici della narratività	55
1. La morfologia della favola secondo Propp	61
2. Per una logica del racconto	70
3. La semiotica narrativa di A.J. Greimas	79
Capitolo terzo I giochi con il tempo	103
1. I tempi del verbo e l'enunciazione	104
2. Tempo del raccontare (<i>Erzählzeit</i>) e tempo raccontato (<i>erzählte Zeit</i>)	127

Indice

3. Enunciazione - enunciato - oggetto nel 'discorso del racconto'	134
4. Punto di vista e voce narrativa	146
Capitolo quarto	
L'esperienza temporale di finzione	167
I. Tra tempo mortale e tempo monumentale:	
<i>Mrs. Dalloway</i>	169
II. <i>Der Zauberberg</i>	187
III. <i>Alla ricerca del tempo perduto</i> : il tempo ritrovato	215
1. Il tempo perduto	221
2. Il tempo ritrovato	231
3. Dal tempo ritrovato al tempo perduto	240
Conclusioni	249

AVVERTENZA

Il secondo volume di *Tempo e racconto* non richiede una speciale introduzione. Questo volume contiene la terza parte di un'opera unica il cui programma è presentato all'inizio del primo volume. Inoltre questa terza parte, svolgendo il tema della *configurazione del tempo nel racconto di finzione*, riprende puntualmente il tema della seconda parte, *la configurazione del tempo nel racconto storico*. La quarta parte, che sarà svolta nel terzo e ultimo volume, raccoglierà sotto il titolo del *Tempo raccontato* il triplice contributo che fenomenologia, storia e finzione forniscono alla capacità propria del racconto, preso in tutta la sua ampiezza e unità, di *rifigurare il tempo*.

Questa breve avvertenza mi offre l'occasione di aggiungere, ai ringraziamenti formulati all'inizio del primo volume di *Tempo e racconto*, l'espressione della mia gratitudine per la Direzione del *National Humanities Center* nella Carolina del Nord. Le ricerche pubblicate in questo volume sono state in gran parte rese possibili dalle eccezionali condizioni di lavoro che tale Centro mette a disposizione dei suoi *fellows*.

LA CONFIGURAZIONE DEL TEMPO
NEL RACCONTO DI FINZIONE

In questa terza parte, il modello narrativo che abbiamo indicato come *mimesis* II¹ viene sottoposto a verifica in un nuovo ambito del campo narrativo che, per distinguerlo da quello del racconto storico, indico con il termine *racconto di finzione*. A questo vasto sotto-insieme appartiene tutto quel materiale che la teoria dei generi letterari colloca sotto l'etichetta del racconto popolare, dell'epopea, della tragedia e della commedia, del romanzo. Tale elencazione sta semplicemente ad indicare quali testi prenderemo in esame con particolare attenzione per la loro *struttura temporale*. Non soltanto non ritengo completa l'elencazione di tali generi letterari, ma tale provvisoria denominazione non mi obbliga a seguire una determinata e vincolante classificazione dei generi letterari, e questo nella misura in cui il nostro obiettivo specifico ci esonera da una presa di posizione circa i problemi relativi alla classificazione e alla storia dei generi letterari². Ci serviremo, a tale proposito, delle nomen-

¹ Cfr. *Temps et Récit*, t. I (tr. it. *Tempo e Racconto*, vol. I, Jaca Book, Milano 1986), cap. III, in particolare pp. 94-108.

² T. Todorov definisce in rapporto vicendevole le tre nozioni di letteratura, di discorso e di genere; cfr. « La notion de littérature » in *Les Genres du discours*, Ed. du Seuil, Paris 1978, pp. 13-26. Si può obiettare che le singole opere trasgrediranno qualsiasi categorizzazione? Resta il fatto che « ogni trasgressione per esistere come tale, ha bisogno di una legge che verrà trasgredita puntualmente » (« L'origine des genres », *ibid.*, p. 45). Questa legge consiste in una determinata codificazione di proprietà discorsive preliminari, ossia in una istituzionalizzazione di determinate « trasformazioni che alcuni atti di parola subiscono per produrre un determinato genere

clature abitualmente in uso, tutte le volte che la problematica ce lo consentirà. Per contro, dobbiamo fin d'ora giustificare la scelta di raccogliere questo sotto-insieme narrativo sotto il termine di racconto di finzione. Restando fedele alla scelta compiuta nel primo volume³, dò al termine finzione una ampiezza minore di quella fatta propria da non pochi autori che lo considerano come sinonimo di configurazione narrativa. Tale identificazione tra configurazione e finzione non manca di valide ragioni, nella misura in cui l'atto configurante è una operazione compiuta dalla immaginazione produttrice, nell'accezione kantiana del termine. Riservo l'uso del termine finzione per quelle creazioni letterarie che non hanno l'ambizione—propria del racconto storico—di dar vita ad un racconto vero. Effettivamente, se consideriamo come sinonimi configurazione e finzione, non abbiamo più a disposizione un termine capace di esprimere il diverso rapporto che questi due modi narrativi hanno nei confronti del problema della verità. Racconto storico e racconto di finzione hanno in comune il fatto di fare ricorso alle medesime operazioni configuranti che abbiamo posto sotto il segno di *mimesis* II. Per contro, ciò che oppone queste due forme di racconto non riguarda l'attività strutturante operante nelle strutture narrative in quanto tali, bensì la pretesa di attingere la verità, pretesa grazie alla quale si definisce la terza relazione mimetica.

È opportuno sostare lungamente al livello di quella che è, tra azione e racconto, la seconda relazione mimetica. Vedremo così precisarsi convergenze e divergenze inattese e che riguardano il destino della configurazione narrativa nei due ambiti del racconto storico e del racconto di finzione.

I quattro capitoli che compongono questa terza parte costituiscono le tappe di un unico itinerario: si tratta, dilatando, approfondendo, arricchendo, spalancando la nozione di costruzione di intrigo⁴ recepita dalla tradizione aristotelica, di diversificare la nozione di temporalità propria della tradizione agostiniana, senza uscire dalla cornice rappresentata

letterario» (*ibid.*, p. 54). In questo modo vengono preservate, ad un tempo, la filiazione fra i generi letterari e il discorso ordinario, e l'autonomia della letteratura. Per le prime analisi della nozione di genere letterario proposta da Todorov vedere la sua *Introduction à la littérature fantastique*, Ed. du Seuil, Paris 1970.

³ Cfr. p. 108.

⁴ Per l'uso dei termini «intrigo» e «costruzione di intrigo» si rimanda alla Prefazione, nota 1 di *Tempo e Racconto* vol. I, Milano 1986.

dalla nozione di configurazione narrativa, quindi senza oltrepassare i confini di *mimesis* II.

1. *Dilatare* la nozione di costruzione di intrigo vuol dire, anzitutto, riconoscere la capacità, propria del *muthos* aristotelico, di passare per un processo di metamorfosi senza smarrire la propria identità. La forza dell'intelligenza narrativa deve essere commisurata a tale capacità di mutamento propria della costruzione di intrigo. Diversi interrogativi sono, a questo proposito, sottintesi: a) Un genere narrativo nuovo come il romanzo moderno, per esempio, conserva ancora con il *muthos* tragico—sinonimo per i Greci di costruzione di intrigo—un rapporto di filiazione tale che consenta di situarlo entro la categoria formale di discordanza concordante con la quale abbiamo caratterizzato la configurazione narrativa? b) Attraverso le sue mutazioni, la costruzione di intrigo ci offre una stabilità tale da poterla collocare entro quei paradigmi che custodiscono lo stile di tradizionalità proprio della funzione narrativa, almeno nell'area culturale occidentale? c) A partire da quale soglia critica le deviazioni più estreme rispetto a questo stile di tradizionalità impongono di fare intervenire l'ipotesi non solo di una sorta di scisma in rapporto alla tradizione narrativa, ma addirittura di una morte della stessa funzione narrativa?

In questa prima ricerca, il problema del tempo è sollevato solo marginalmente, a partire dai concetti di *innovazione*, *stabilità*, *declino*, concetti grazie ai quali cerchiamo di caratterizzare l'*identità* della funzione narrativa, senza cedere ad alcuna forma di essenzialismo.

2. *Approfondire* la nozione di costruzione di intrigo vuol dire confrontare l'intelligenza narrativa, forgiata attraverso la frequentazione dei racconti trasmessi dalla nostra cultura, con la razionalità alla quale fa ricorso oggi la narratologia⁵ e, in particolare, la semiotica narrativa tipica dell'approccio strutturale. Il dibattito volto a fissare se la priorità spetti alla intelligenza narrativa o alla razionalità semiotica, dibattito nel quale dovremo prendere posizione, presenta una evidente analogia

⁵ Strettamente parlando, si dovrebbe chiamare narratologia la scienza delle strutture narrative, senza considerare la distinzione fra racconto storico e racconto di finzione. Tuttavia, secondo l'uso contemporaneo del termine, la narratologia si concentra sul racconto di finzione, senza escludere incursioni nel campo della storiografia. È in funzione di questa ripartizione di fatto dei ruoli che qui confronto la narratologia e la storiografia.

con quello, da noi esposto nella seconda parte, a proposito dell'epistemologia della storiografia contemporanea. È in effetti al medesimo livello di razionalità che possono essere collocate la spiegazione nomologica, che certi teorici della storia hanno preteso di poter sostituire all'arte ingenua del racconto, e l'individuazione, nella semiotica narrativa, di strutture profonde del racconto, rispetto alle quali le regole di costruzione di intrigo altro non sarebbero che strutture di superficie. Il problema è quello di sapere se possiamo dare, a questo conflitto circa la priorità, la stessa risposta data nel dibattito analogo a proposito della storia, e cioè che spiegare di più vuol dire meglio comprendere.

Il problema del tempo è ancora una volta presente, ma in modo meno periferico del caso precedente: nella misura in cui la semiotica narrativa riesce a dare uno statuto *acronico* alle strutture profonde del racconto, si pone il problema di sapere se il mutamento di livello strategico compiuto dalla semiotica narrativa consente ancora di dare conto adeguato degli elementi più originali della temporalità narrativa che abbiamo indicato, nella prima parte, in termini di concordanza discordante, operando una sorta di lettura incrociata delle analisi del tempo in Agostino e di quelle del *muthos* in Aristotele. Il destino della diacronia entro la narratologia farà da rivelatore delle difficoltà proprie di questo secondo ciclo di problemi.

3. *Arricchire* la nozione di costruzione di intrigo e quella connessa di tempo narrativo vuol dire prendere in esame certe risorse della configurazione narrativa che sembrano proprie del racconto di finzione. Le ragioni di tale privilegio per il racconto di finzione risulteranno chiare solo più avanti, quando saremo in grado di costruire il contrasto tra tempo storico e tempo di finzione sulla base di una fenomenologia della coscienza temporale più ampia di quella tentata da Agostino.

Nell'attesa del grande dibattito triangolare tra vissuto, tempo storico e tempo di finzione, ci baseremo su quella notevole proprietà dell'*enunciazione* narrativa di presentare, nel discorso stesso, taluni segni specifici che la distinguono dall'enunciato delle cose raccontate. Ne deriva, per il tempo, una parallela disponibilità a sdoppiarsi in tempo dell'atto di raccontare e tempo delle cose raccontate. Le discordanze tra queste due modalità temporali non rimandano più all'alternativa tra logica acronica e svolgimento cronologico, alternativa nella quale la discussione precedente rischiava costantemente di finire impigliata. Queste discordanze presentano effettivamente taluni aspetti non cronome-

trici che invitano a leggerci una dimensione originale, *riflessiva* in un certo senso, della distensione del tempo agostiniano, che lo sdoppiamento tra enunciazione e enunciato ha il privilegio di mettere in risalto nel racconto di finzione.

4. *Spalancare* la nozione di costruzione di intrigo e quella di tempo che le è adeguata, vuol dire, da ultimo, seguire il movimento di trascendenza grazie al quale qualsiasi opera di finzione, verbale o plastica, narrativa o lirica, proietta fuori di sé un mondo che possiamo chiamare *mondo dell'opera*. Così l'epopea, il dramma, il romanzo proiettano sul modo proprio della finzione certe maniere di abitare il mondo che sono come in attesa di una ripresa da parte della lettura a sua volta capace di approntare uno spazio di confronto tra il mondo del testo e il mondo del lettore. I problemi di rifigurazione, che rimandano a *mimesis* III, cominciano, a rigore, solo entro e grazie a questo confronto. Ecco perché la nozione di mondo del testo ci sembra dipenda ancora dal problema della configurazione narrativa, anche se prepara la transizione da *mimesis* II a *mimesis* III.

A questa nozione di mondo del testo corrisponde una nuova relazione tra tempo e finzione. Ed è, a nostro avviso, la relazione decisiva. Senza alcuna esitazione, parliamo a questo proposito e nonostante il paradossale evidente di una siffatta espressione di *esperienza immaginaria del tempo*, per dire gli aspetti più propriamente temporali del mondo del testo e dei modi di abitare il mondo proiettati dal testo al di fuori di sé⁶. Lo statuto di questa nozione di esperienza immaginaria è assai incerto: da un lato i modi temporali di abitare il mondo restano immaginari nella misura in cui essi esistono solo nel testo e grazie al testo; dall'altro costituiscono una sorta di *trascendenza nell'immanenza*, che permette appunto il confronto con il mondo del lettore⁷.

⁶ Abbiamo scelto di dedicarle tre studi di testi letterari: *Mrs. Dalloway* di Virginia Woolf, *Der Zauberberg* di Thomas Mann, *A la recherche du temps perdu* di Marcel Proust (ved. più avanti il cap. IV).

⁷ La mia interpretazione del ruolo della lettura nell'esperienza letteraria è vicina a quella di Mario Valdés in *Shadows in the Cave. A Phenomenological Approach to Literary Criticism Based on Hispanic Texts*, University of Toronto Press, Toronto 1982: « *In this theory, structure is completely subordinated to function and (...) the discussion of function shall lead us back ultimately into the reintegration of expression and experience in the intersubjective participation of readers across time and space* » (p. 15). Mi approssimo anche all'intenzione principale dell'opera di Jacques Garelli, *Le Recel et la Dispersion. Essai sur le champ de lecture poétique*, Gallimard, Paris 1978.

Capitolo primo LE METAMORFOSI DELL'INTRIGO

La preminenza della *comprensione narrativa* nell'ordine epistemologico, così come sarà difesa nel capitolo seguente nei confronti delle ambizioni razionaliste della narratologia, può essere affermata e difesa solo se le si riconosce un'ampiezza tale da meritare d'essere considerata come l'originale che la narratologia mira a simulare. Ora il compito non è affatto facile: la teoria aristotelica dell'intrigo è stata concepita in un'epoca nella quale gli unici 'generi' riconosciuti e degni della riflessione del filosofo erano la tragedia, la commedia e l'epopea. Ma nuovi tipi sono apparsi all'interno dei generi tragico, comico o epico, tipi che sollevano il dubbio che una teoria dell'intrigo adeguata alla pratica poetica degli Antichi possa ancora valere per opere nuove come *Don Chisciotte* o *Amleto*. Inoltre sono apparsi nuovi generi, in particolare il romanzo, che hanno trasformato la letteratura in un immenso cantiere di sperimentazione, dal quale sono state bandite, prima o poi, tutte le convenzioni consolidate. Possiamo allora chiederci se l'intrigo non sia a sua volta diventato una categoria di portata limitata e di stile superato come il romanzo costruito sull'intrigo. Anzi, l'evoluzione della letteratura non si limita a fare apparire nuovi tipi nei generi antichi e nuovi generi nella costellazione delle forme letterarie. La sua avventura sembra condurla fino a confondere il confine stesso tra i generi e a contestare il principio stesso d'*ordine* che è la radice dell'idea di intrigo. Quel che oggi è in questione è il rapporto medesimo tra questa o quell'opera singolare e i paradigmi consolidati¹. L'intrigo non è forse sul punto di svanire

¹ Il termine paradigma è qui un concetto che dipende dall'intelligenza narrativa

dall'orizzonte letterario mentre scompaiono i confini della distinzione fondamentale, quella della composizione mimetica, tra tutti i modi di composizione?

È quindi urgente mettere alla prova la capacità di metamorfosi dell'intrigo, al di là della sua prima sfera di applicazione nella *Poetica* di Aristotele e identificare la soglia al di là della quale il concetto smarrirebbe ogni valore discriminante.

Tale ricerca dello spazio all'interno del quale il concetto di intrigo resta valido, trova una guida nell'analisi che di *mimesis* II è stata proposta nella prima parte di quest'opera². Tale analisi contiene talune regole di generalizzazione del concetto di intrigo che dobbiamo ora esplicitare³.

1. Al di là del *muthos tragico*

Anzitutto, la costruzione di intrigo è stata definita, al livello più *formale*, come un dinamismo integratore che *da* una varietà di accadimenti ricava una storia, una e completa; in altri termini trasforma queste diversità molteplici *in* una storia, una e completa. Tale definizione formale apre il campo a trasformazioni regolate che meritano d'essere chiamate intrighi, fino a quando possono essere distinte dalle totalità temporali che operano una sintesi dell'eterogeneo tra circostanze, fini, mezzi, interazioni, risultati voluti o non voluti. È così che uno storico come Paul Veyne ha potuto assegnare ad una nozione di intrigo notevolmente dilatata il compito di integrare componenti tanto astratte del mutamento sociale quanto quelle che sono state messe in risalto dalla storia non

di un lettore competente. È all'incirca sinonimo di quello di regola di composizione. L'ho scelto come termine generale per coprire i tre livelli, quello dei principi più *formali* di composizione, quello dei principi *generici* (il genere tragico, il genere comico, ecc.), infine quello dei *tipi* più specifici (la tragedia greca, l'epopea celtica, ecc.). Il suo contrario è l'*opera* singolare, considerata nella sua capacità di innovazione e di devianza. Preso in questo senso, il termine paradigma non deve essere confuso con la coppia del paradigmatico e del sintagmatico che dipende dalla razionalità semiotica che simula l'intelligenza narrativa.

² *Tempo e racconto*, vol. I, pp. 102-117.

³ Bisogna essere grati a Robert Scholes e Robert Kellogg, in *The Nature of Narrative*, Oxford University Press, 1966, d'aver fatto precedere il loro studio delle categorie narrative, tra le quali quella di intrigo (*plot*), da una rassegna delle tradizioni narrative arcaiche, antiche, medievali, ecc. fino ai tempi moderni.

événementielle e anche dalla storia seriale. La letteratura deve poter esibire delle espansioni della medesima ampiezza. Lo spazio di manovra è aperto dalla gerarchia dei paradigmi precedentemente ricordati: tipi, generi e forme. È possibile formulare l'ipotesi secondo la quale le metamorfosi dell'intrigo consistono in sempre nuovi investimenti del principio formale di *configurazione temporale* entro generi, tipi e opere singolari inedite.

È proprio nell'ambito del romanzo moderno che la pertinenza del concetto di costruzione di intrigo sembra dover subire le maggiori contestazioni. Il romanzo moderno, in effetti, si presenta, fin dal suo sorgere, come il genere proteiforme per eccellenza. Chiamato a rispondere ad una domanda sociale nuova e in rapida mutazione⁴, esso è stato immediatamente sottratto al controllo paralizzante dei critici e dei censori. Ora è proprio il romanzo che, negli ultimi tre secoli, ha rappresentato un prodigioso cantiere di sperimentazione nell'ambito della composizione e dell'espressione del tempo⁵.

Il principale ostacolo che il romanzo doveva dapprima eludere e che poi doveva chiaramente aggirare era rappresentato da una concezione dell'intrigo doppiamente erronea. Erronea una prima volta, perché era semplicemente ripresa da due generi già costituiti, l'epopea e il dramma; erronea una seconda volta, perché l'arte classica, principalmente in Francia, aveva imposto a questi due generi una visione mutilata e dogmatica delle regole della *Poetica* di Aristotele. Basterebbe ricordare, da un lato, l'interpretazione limitativa e vincolante che si dava della regola circa l'unità di tempo, così come si riteneva di leggerla al capitolo VII della *Poetica*; dall'altro, il rigido vincolo che imponeva di cominciare *in medias res*, come Omero nell'*Odissea*, per poi ritornare indietro, al fine di spiegare la situazione presente, e questo per distinguere chiaramente il racconto letterario dal racconto storico che si ritiene vincolato a discendere lungo il corso del tempo, a condurre i suoi personaggi sen-

⁴ Il caso del romanzo inglese è particolarmente significativo. Cfr. Jan Watt, *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, Chatto and Windus, London 1957; University of California Press 1957, 1959. L'Autore descrive il rapporto tra la crescita del romanzo e quella di un nuovo pubblico di lettori, così come la nascita di un nuovo bisogno di espressione per l'esperienza privata. Sono problemi che ritroveremo nella quarta parte quando valuteremo il posto della *lettura* entro il percorso di senso dell'opera narrativa.

⁵ A.A. Mendilow, *Time and the Novel*, Peter Nevill, London e New York 1952; Humanities Press, New York 1972².

za soluzioni di continuità dalla nascita alla morte, colmando tutti gli intervalli della durata con la narrazione.

Posto sotto il controllo di tali regole, codificate in formule didattiche pedantemente minuziose, l'intrigo finiva per essere necessariamente considerato come una forma facilmente leggibile, chiusa su se stessa, simmetricamente disposta a partire da un punto culminante, basata su una connessione causale, facile da identificare, tra intreccio e suo svolgimento, in una parola come una forma entro la quale gli episodi sarebbero chiaramente tenuti al loro posto grazie alla configurazione.

Un importante corollario di tale concezione angusta dell'intrigo ha contribuito ad occultare il principio formale della costruzione di intrigo: mentre Aristotele subordinava i personaggi rispetto all'intrigo, considerato come il concetto comprensivo rispetto agli accadimenti, ai personaggi e ai pensieri, noi vediamo, nel caso del romanzo moderno, che la nozione di personaggio prima si emancipa da quella di intrigo, successivamente le fa concorrenza e finisce per farla del tutto scomparire.

Una tale rivoluzione trova, nella storia del genere, ragioni valide. Effettivamente è proprio sotto l'etichetta del personaggio che è possibile collocare tre notevoli espansioni del genere romanzesco.

Anzitutto, sfruttando l'intuizione del romanzo picaresco, il romanzo dilata in modo notevole la *sfera sociale* nella quale si svolge l'azione romanzesca. Non si tratta più di ripercorrere le imprese o i misfatti di personaggi leggendari o celebri, bensì le avventure di uomini o di donne della vita d'ogni giorno.

Il romanzo inglese del XVIII secolo sta ad attestare questa sorta di invasione della letteratura da parte della gente del popolo. Al tempo stesso, la storia raccontata sembra disporsi piuttosto sul versante più propriamente episodico, grazie alle interazioni che sopraggiungono in un tessuto sociale singolarmente più differenziato, mediante le innumerevoli implicazioni del tema dominante dell'amore con il denaro, la reputazione, i codici sociali o morali, in una parola mediante una *praxis* infinitamente sciolta (cfr. Hegel nella *Fenomenologia dello Spirito* a proposito di *Le Neveu de Rameau*).

La seconda espansione del personaggio, a spese, si direbbe, dell'intrigo, è illustrata dal *romanzo d'iniziazione*⁶ che raggiunge il suo ver-

⁶ Robinson Crusoe, senza essere all'altezza di personaggi come don Chisciotte, Faust o don Giovanni—eroi mitici dell'uomo moderno dell'Occidente—può essere considerato come l'eroe, *ante litteram*, del romanzo di iniziazione; posto in condizioni di solitudine senza eguali nella vita reale, mosso dalla sola preoccupazione

tice con Schiller e Goethe e si prolunga fino agli anni Trenta di questo secolo. Il cardine sembra essere rappresentato dal maturare dell'auto-coscienza del personaggio principale. È anzitutto la conquista della propria maturità che fornisce la trama del racconto; successivamente sono i dubbi, la confusione, le difficoltà che il personaggio ha a situarsi e a darsi unità, che determinano la deriva del personaggio stesso. Ma, lungo tutto questo sviluppo, ciò che viene richiesto alla storia raccontata è tessere insieme complessità sociale e complessità psicologica. Questa nuova dilatazione deriva direttamente dalla precedente. Infatti la tecnica romanzesca, nel periodo aureo del romanzo, il XIX secolo, da Balzac a Tolstoj, l'aveva anticipata, ricavando tutte le possibili risorse offerte da una formula narrativa assai antica, che consiste nell'approfondire un personaggio raccontando di più e ricavando dalla ricchezza di un personaggio l'esigenza di una più grande complessità episodica. In tal senso, personaggio e intrigo si condizionano reciprocamente⁷.

Una nuova sorgente di complessità è apparsa, principalmente nel XX secolo, con il romanzo del *flusso di coscienza*, stupendamente illustrato da Virginia Woolf, della quale studieremo più avanti un vero e proprio capolavoro dal punto di vista della percezione del tempo⁸: ciò che ora

del profitto e dalla sola preoccupazione dell'utilità, diventa l'eroe di una ricerca nella quale il suo isolamento perpetuo agisce come la *nemesis* segreta del suo apparente trionfo sulle avversità. Innalza così a livello di paradigma la solitudine, considerata come condizione universale dell'uomo. Ora, non solo il personaggio non si sottrae all'intrigo, si può invece dire che lo produce; il tema del romanzo, quello che abbiamo appena chiamato la ricerca dell'eroe, reintroduce un principio d'ordine più sottile rispetto agli intrighi convenzionali del passato. A tale proposito, tutto ciò che distingue il capolavoro di Defoe da un semplice racconto di viaggio e d'avventura e lo colloca nello spazio nuovo del romanzo può essere attribuito all'emergere di una configurazione in cui la 'favola' è tacitamente guidata dal suo 'tema' (facciamo qui allusione alla traduzione del 'muthos' aristotelico con *fable and theme*, da parte di Northrop Frye).

⁷ Questo svolgimento simultaneo delle due spirali del personaggio e dell'azione non è un procedimento assolutamente nuovo. Frank Kermode, in *The Genesis of Secrecy: On the Interpretation of Narrative*, Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1979, lo mostra presente nell'arricchimento che del personaggio di Giuda troviamo da un Vangelo all'altro e, correlativamente, nell'arricchimento del dettaglio degli avvenimenti raccontati. Prima di lui, Auerbach aveva già mostrato in *Mimesis* a che punto i personaggi biblici, Abramo, l'apostolo Pietro, differiscono da quelli omerici: tanto questi ultimi sono descritti in modo piatto e senza profondità, quanto i primi sono ricchi di sfondo e quindi suscettibili di sviluppi narrativi.

⁸ *Alla ricerca del tempo perduto*, opera alla quale dedicheremo un'ampia analisi,

cattura l'interesse è l'incompiutezza della personalità, la diversità dei livelli di coscienza, di subconscio e di inconscio, il brulichio dei desideri informi, il carattere incoativo ed evanescente delle formazioni affettive. La nozione di intrigo sembrerebbe, a questo punto, a mal partito. Si può ancora parlare di intrigo quando l'esplorazione degli abissi della coscienza sembra rivelare l'impotenza del linguaggio stesso a far unità e a prendere forma?

Eppure niente, in queste successive dilatazioni del personaggio a spese dell'intrigo, sfugge al principio *formale* di configurazione, e quindi al concetto di costruzione di intrigo. Anzi, arriverei a dire che in nessun modo usciamo dalla definizione aristotelica del *muthos* mediante l'«imitazione di un'azione». Se si dilata il campo dell'intrigo, parallelamente si dilata quello dell'azione. Per azione si deve poter intendere più che il comportamento dei protagonisti che produce cambiamenti visibili della situazione, dei rovesci di fortuna, quello che potrebbe esser detto il destino esterno delle persone. È ancora azione, in un senso allargato, la trasformazione morale di un personaggio, la sua crescita, la sua formazione, la sua iniziazione alla complessità della vita morale e affettiva. Infine, sono riferibili all'azione, in un senso ancora più sottile, dei cambiamenti puramente interiori che segnano lo stesso succedersi temporale delle sensazioni, delle emozioni, anche al livello meno previsto, meno cosciente che l'introspezione possa raggiungere.

Il concetto di imitazione di azione può così essere dilatato al di là del 'romanzo d'azione', nel senso stretto del termine, e così includere il 'romanzo di carattere' e il 'romanzo di pensiero', grazie al potere inglobante dell'*intrigo* rispetto alle categorie rigidamente definite di accadimento, di personaggio (o di carattere) e di pensiero. La sfera delimitata dal concetto di *mimesis praxeos* si estende quanto si estende la capacità del racconto di 'rendere' il proprio oggetto mediante strategie narrative che producono totalità singolari in grado di produrre un 'piacere proprio', mediante un gioco di interferenze, di attese e di risposte emozionali, da parte del lettore. In questo senso, il romanzo moderno ci insegna a dilatare la nozione di azione imitata (o rappresentata) fino a poter dire che un principio *formale* di composizione presiede all'assemblaggio dei cambiamenti in grado di segnare esseri simili a noi, esseri individuali o collettivi, esseri che hanno un nome proprio, come nel romanzo mo-

può essere considerata sia come un romanzo d'iniziazione che come un romanzo del flusso di coscienza. Cfr. più avanti nel IV cap.

derno del XIX secolo, o semplicemente indicati con una iniziale (κ...) come avviene nei lavori di Kafka, o anche esseri al limite innominabili, come nei lavori di Beckett.

La storia del genere-romanzo non ci obbliga, quindi, a rinunciare al termine di intrigo per designare il correlato dell'intelligenza narrativa. Ma non bisogna stare a queste considerazioni storiche a proposito dell'estensione del genere romanzesco per comprendere quella che ha potuto essere interpretata come una sconfitta dell'intrigo. C'è una ragione più nascosta per spiegare la riduzione del concetto di intrigo a quello di semplice filo della storia, di schema o di semplice riassunto degli accadimenti. Se l'intrigo, ridotto a questa sorta di scheletro, è potuto sembrare un condizionamento estrinseco, anzi artificiale e, in ultima analisi, arbitrario, ciò dipende dal fatto che con la nascita del romanzo e fino alla fine del suo periodo aureo, fino al XIX secolo, un problema ben più urgente rispetto a quello dell'arte di comporre si è posto in primo piano: quello della *verosimiglianza*. La sostituzione di un problema con l'altro è stata facilitata dal fatto che la conquista della verosimiglianza è avvenuta nel segno della lotta contro le 'convenzioni' e in primo luogo contro ciò che si intendeva allora per intrigo, in rapporto all'epopea, alla tragedia e alla commedia nelle loro forme antica, elisabettiana o classica (nella accezione che tale termine ha nell'uso francese). Lottare contro le convenzioni e per la verosimiglianza finiva così per essere un'unica battaglia. Proprio questa preoccupazione realistica, nel senso appunto d'essere fedeli alla realtà, di un'arte che trascrisse la vita, ha contribuito in modo decisivo ad occultare i problemi di composizione narrativa.

Eppure tali problemi non erano affatto aboliti: cambiavano solo posizione. Basterebbe riflettere sulla varietà delle procedure romanzesche messe in atto al margine del romanzo inglese per soddisfare l'intento di rappresentare la vita nella sua verità quotidiana. Così, Defoe in *Robinson Crusoe*, fa ricorso alla pseudo-autobiografia, mediante l'imitazione di innumerevoli diari, memorie, autobiografie autentiche redatte in quella stessa epoca da uomini formati nella disciplina calvinista dell'esame di coscienza. Dopo di lui, Richardson, con *Pamela* e *Clarissa*, ritiene di poter descrivere con maggiore fedeltà l'esperienza intima—per esempio i conflitti tra l'amore romantico e l'istituzione del matrimonio—facendo ricorso ad un procedimento artificiale quale è quello dello scambio epistolare⁹; nonostante i suoi evidenti inconvenienti: una debole for-

⁹ Da *Pamela a Clarissa*, vediamo anche come si va raffinando il procedimento epi-

za selettiva, il prevalere dell'insignificanza e della chiacchiera, una sterile ripetitività. Ma agli occhi di un romanziere come Richardson i vantaggi dovevano essere senza dubbio prevalenti. Rappresentandoci la sua eroina intenta alla scrittura, il romanziere poteva darci l'impressione di una estrema prossimità tra scrittura e sentimento. Inoltre il far ricorso al tempo presente contribuiva a dare questa idea di immediatezza, a vantaggio della trascrizione quasi simultanea dei sentimenti vissuti e delle loro circostanze. Al tempo stesso venivano cancellate le difficoltà insolubili della pseudo-autobiografia, affidate alle sole risorse di una memoria incredibile. Da ultimo, tale procedimento consentiva di fare condividere al lettore la situazione psicologica che era presupposta dallo stesso ricorso allo scambio epistolare, vale a dire il sottile intreccio di ritrosia e di apertura che abita l'animo di chi decide di confidare alla penna l'espressione dei suoi più intimi sentimenti—a cui corrisponde da parte del lettore un intreccio non meno sottile tra l'indiscrezione di uno sguardo attraverso il buco della serratura e l'impunità di una lettura solitaria.

Ciò che ha impedito a questi romanziere di riflettere sull'artificio delle convenzioni—era questo il prezzo da pagare sulla via della ricerca del verosimile—è la convinzione che essi dividevano con i filosofi empiristi del linguaggio, da Locke a Reid: convinzione in forza della quale il linguaggio potrebbe essere depurato da qualunque elemento figurativo, considerato come puramente decorativo, e ricondotto alla sua primitiva vocazione, quella, secondo Locke, di « trasmettere la conoscenza delle cose » (*to convey the knowledge of things*). Tale fiducia nella funzione spontaneamente referenziale del linguaggio, ricondotto al suo uso letterale, non è meno importante della volontà di ricondurre il pensiero concettuale alla sua origine presunta nell'esperienza del particolare. In verità, tale volontà si accompagna a questa fiducia: come è infatti possibile restituire mediante il linguaggio l'esperienza del particolare, se il linguaggio non può essere ricondotto alla pura referenzialità

stolare: invece di una corrispondenza semplice, come nel primo romanzo, tra l'eroina e suo padre, *Clarissa* tesse insieme due scambi di lettere tra l'eroina e la sua confidente, tra l'eroe e il suo confidente. Lo svolgimento parallelo delle due corrispondenze attenua gli svantaggi del genere, grazie alla moltiplicazione dei punti di vista. Possiamo a buon diritto chiamare intrigo questa sottile combinatoria epistolare che alterna la visione femminile e quella maschile, il riserbo e la volubilità, la lentezza degli sviluppi e l'immediatezza degli episodi violenti. L'autore, ad un tempo consapevole e padrone della sua arte, ha potuto vantarsi del fatto che nella sua ope-

congiunta con quella che si ritiene essere la sua valenza letterale?

Sta di fatto che, trasposto nell'ambito letterario, questo ritorno all'esperienza e al linguaggio semplice e diretto ha condotto alla creazione di un nuovo genere¹⁰, definito dall'intento di fissare la corrispondenza la più esatta possibile tra l'opera letteraria e la realtà che essa imita. Soggiace a tale progetto la riduzione della *mimesis* all'imitazione-copia, secondo una accezione del tutto estranea alla *Poetica* di Aristotele. Non meraviglia allora il fatto che né la pseudo-autobiografia, né la formula epistolare non abbiano fatto problema per coloro che se ne servivano. La memoria non è investita dal sospetto di falsificare e questo sia che l'eroe racconti a cose avvenute, sia nel momento stesso in cui avvengono. Anche per Locke e Hume, la memoria è il supporto della causalità e dell'identità personale. Così restituire l'orditura della vita quotidiana, nella sua massima aderenza, è considerata una operazione praticabile e in ultima analisi niente affatto problematica.

Non è un paradosso insignificante che proprio la riflessione sul carattere decisamente *convenzionale* del discorso romanzesco così fatto abbia in seguito condotto a riflettere sulle condizioni formali dell'illusione che inerisce alla prossimità e, per tale via, abbia portato a riconoscere lo statuto fondamentale di *finzione* del romanzo stesso. Dopo tutto, la trascrizione istantanea, spontanea e senza orpelli dell'esperienza, come è nel caso della letteratura epistolare, non è meno convenzionale rispetto alla raccolta che del passato opera una memoria ritenuta infallibile, come nel caso del romanzo pseudo-autobiografico. Il genere

ra non vi siano digressioni che non procedano dal soggetto e non vi contribuiscono, ed è ciò che definisce *formalmente* l'intrigo.

¹⁰ Non è senza una ragione che il romanzo inglese sia stato denominato *novel*. Mendilow e Watt citano dichiarazioni stupefacenti di Defoe, Richardson e Fielding, che attestano la loro persuasione d'essere gli inventori di un genere letterario inedito, nel senso proprio del termine. Così il termine originale, che nel Medio Evo denotava ciò che è esistito fin dal principio, comincia a significare ciò che è non derivato, indipendente, di prima mano, in una parola « *novel or fresh in character or style* » (Jan Watt).

La storia raccontata dovrà essere nuova e i personaggi degli esseri particolari posti in situazioni particolari. Non è esagerato ricondurre a questa fiducia nella lingua semplice e diretta la scelta sopra menzionata di personaggi di modesta estrazione, a proposito dei quali Aristotele aveva detto che non sono né migliori né peggiori di noi, ma simili a noi. Bisogna inoltre considerare come un corollario della volontà di fedeltà all'esperienza l'abbandono degli intrighi tradizionali, attinti dal tesoro della mitologia, della storia o della letteratura anteriore, e l'invenzione di personaggi senza passato leggendario, di storie senza una precedente tradizione.

epistolare suppone, in effetti, che sia possibile trasferire mediante la scrittura, senza perdita di efficacia persuasiva, la forza di rappresentazione che è propria della parola viva o dell'azione scenica. Alla credenza, espressa da Locke, nel valore referenziale diretto del linguaggio spoglio di ornamenti e di figure, s'aggiunge la credenza nell'autorità della cosa stampata e che supplisce alla mancanza della viva voce¹¹. Occorrerebbe, forse, che in un primo tempo il dichiarato proposito d'essere verosimile sia stato confuso con quello di 'rappresentare' la realtà della vita perché scompaia una concezione ristretta e artificiale dell'intrigo e che, in un secondo tempo, i problemi di composizione vengano posti in primo piano grazie ad una riflessione sulle condizioni formali di una rappresentazione veridica. In altri termini, bisognava forse abbandonare le convenzioni in nome del verosimile per scoprire che il prezzo da pagare è un intervento più sofisticato a livello della composizione, quindi l'invenzione di intrighi sempre più complessi e, in tal senso, sempre più distanti dal reale e dalla vita¹². Senza entrare nel merito di questa presunta astuzia della ragione nella storia del genere romanzesco, resta il paradosso secondo il quale proprio l'elaborazione sempre più sofisticata della tecnica narrativa, suscitata dalla preoccupazione d'essere fedeli alla

¹¹ A proposito di questo corto-circuito tra ciò che è intimo e ciò che è stampato, e l'incredibile illusione di identificare eroe e lettore, cfr. Jan Watt, *The Rise of the Novel*, op. cit., pp. 196-197.

¹² Nella storia del romanzo inglese, *Tom Jones* di Fielding occupa un posto eccezionale. Se a lungo gli è stato preferito *Pamela* o *Clarissa* di Richardson, ciò derivava dal fatto che si trovava in questi ultimi una descrizione più elaborata dei personaggi, a spese dell'intrigo inteso nel senso ristretto del termine. La critica moderna restituisce a *Tom Jones* una certa preminenza in ragione del suo trattamento molto elaborato della struttura narrativa dal punto di vista del gioco tra tempo adoperato per raccontare e tempo raccontato. L'azione centrale, nel romanzo, è relativamente semplice ma suddivisa in una serie di unità narrative relativamente indipendenti e di diversa misura, dedicate ad episodi separati da intervalli più o meno lunghi e che ricoprono a loro volta periodi di tempo molto variabili: in totale tre gruppi di sei sotto-insieme che fanno otto volumi e venti capitoli. L'autore si trovava di fronte a notevoli problemi di composizione che esigevano una grande varietà di procedimenti, dei mutamenti continui, dei contrappunti sorprendenti. Non è per caso che Fielding è stato più sensibile alla continuità tra il romanzo e le forme antiche della tradizione narrativa rispetto a Defoe e Richardson, sprezzante nei confronti dell'epopea di origine omerica, e ha assimilato il romanzo ad una « epopea comica in prosa ». Jan Watt, che riferisce la formula, la avvicina all'espressione di Hegel nell'*Estetica*, secondo la quale il romanzo sarebbe una manifestazione dello spirito dell'epopea influenzata da un concetto moderno e prosaico della realtà (*The Rise of the Novel*, op. cit., p. 239).

realtà quotidiana, avrebbe richiamato l'attenzione su ciò che Aristotele chiamava, in senso lato, imitazione di una azione grazie alla connessione dei fatti nell'intrigo. Quante convenzioni, quanti artifici sono necessari per scrivere la vita, cioè comporne, mediante la scrittura, un simulacro persuasivo!

Certo, è un grande paradosso—che troverà il suo pieno svolgimento solo nella meditazione che dedicheremo al legame tra configurazione e rfigurazione—che il primato delle convenzioni sia dovuto crescere in proporzione all'ambizione rappresentativa del romanzo, nel corso della sua più lunga stagione che fu quella del realismo romanzesco. In tal senso, le tre tappe che abbiamo sopra sommariamente tracciato—romanzo d'azione, romanzo di carattere, romanzo di pensiero—scandiscono una duplice storia: quella della conquista di nuove regioni da parte del principio formale di configurazione, ma anche quella della scoperta del carattere sempre più convenzionale di tale impresa. Questa seconda storia, questa storia in forma di contrappunto, è quella della presa di coscienza del romanzo come *arte della finzione*, riprendendo il ben noto titolo di Henry James.

In una prima fase, la vigilanza formale resta subordinata alla motivazione realista che l'aveva prodotta; anzi è nascosta nell'intenzione rappresentativa. La verosimiglianza è ancora una provincia del vero, sua immagine e somiglianza. È ciò che è maggiormente verosimile che stringe da vicino ciò che è familiare, ordinario, quotidiano, in contrapposizione al meraviglioso della tradizione epica e al sublime del dramma classico. Il destino dell'intrigo si gioca allora in questo tentativo quasi disperato per avvicinare in maniera asintotica l'artificio della composizione romanzesca ad un reale che si spoglia in proporzione delle esigenze formali di composizione che moltiplica. Tutto avviene come se solo delle convenzioni sempre più complesse potessero restituirci il naturale e il vero; e come se la complessità crescente di tali convenzioni facesse arretrare in un orizzonte inaccessibile questo stesso reale che l'arte ha l'ambizione di raggiungere e di 'restituirci'. Ecco perché l'appello a ciò che è verosimile non poteva più oltre nascondere il fatto che la verosimiglianza non è soltanto somigliare al vero ma parvenza del vero. Sottile differenza che si trasformerà in abisso. E in effetti, nella misura in cui il romanzo si conosce meglio come arte della finzione, la riflessione sulle condizioni formali della produzione di tale finzione entra in aperta concorrenza con la motivazione realistica dietro la quale s'era, in un primo tempo, nascosta. L'età d'oro del romanzo del XIX

secolo può essere caratterizzata grazie ad un equilibrio precario tra l'intenzione sempre più fortemente ribadita di fedeltà alla realtà e la coscienza sempre più acuta dell'artificio di una composizione riuscita.

Tale equilibrio doveva, un giorno, essere infranto. Se, in effetti, la verosimiglianza non è altro che somiglianza del vero, che cosa è allora la finzione sottoposta al criterio di tale somiglianza, se non l'abilità di un fare-credere, grazie al quale l'artificio è *preso per* una testimonianza autentica circa la realtà e la vita? L'arte della finzione si manifesta allora come arte dell'illusione. Ormai la consapevolezza dell'artificio minerà dall'interno la motivazione realistica fino a rivolgersi contro di essa e distruggerla.

Si sente dire oggi che solo un romanzo senza intrigo, né personaggio, né organizzazione temporale precisa, è più autenticamente fedele ad una esperienza a sua volta frammentata e inconsistente rispetto al romanzo tradizionale del XIX secolo. Ma, allora, la presa di posizione a favore di una finzione frammentata e inconsistente ha una giustificazione analoga a quella a favore della letteratura naturalista. L'argomentazione basata sulla verosimiglianza è stata semplicemente collocata altrove: e se in passato era la complessità sociale che esigeva l'abbandono del paradigma classico, oggi è la presunta incoerenza della realtà che richiede l'abbandono di qualsiasi paradigma. Per conseguenza, la letteratura, radduplicando il caos della realtà mediante quello della finzione, riconduce la *mimesis* alla sua funzione più debole, quella di esser replica del reale, copiandolo. Per fortuna, resta il paradosso secondo il quale è moltiplicando gli artifici che la finzione sancisce la sua capitolazione.

Possiamo allora chiederci se il paradosso iniziale non venga ad essere rovesciato: all'inizio era l'intenzione rappresentativa che motivava la convenzione. Al termine del percorso, è la coscienza dell'illusione che sovverte la convenzione e motiva il tentativo di liberarsi da qualsiasi paradigma. Il problema dei limiti e forse quello dell'esaurirsi delle metamorfosi dell'intrigo sono esiti di tale rovesciamento.

2. Perennità: un ordine dei paradigmi?

La discussione precedente s'è occupata della capacità di espansione del principio formale di figurazione mediante intrigo, al di là della sua prima esemplificazione nella *Poetica* di Aristotele. La dimostrazione ha

richiesto un certo ricorso alla storia letteraria, in particolare quella del romanzo. Si vuol dire che la storia letteraria può avere funzione critica? A mio avviso, la critica non può né identificarsi con essa e nemmeno ignorarla. Essa non può eliminarla, perché è la familiarità con le opere, così come sono apparse nella successione delle culture di cui noi siamo gli eredi, che istruisce l'intelligenza narrativa, prima che la narratologia ne costruisca un simulacro intemporale. In tale senso, l'intelligenza narrativa conserva, integra e ricapitola la propria storia. La critica, comunque, non può limitarsi a registrare, nella sua pura contingenza, la comparsa delle singole opere. Sua funzione propria è quella di discernere uno stile di sviluppo, un ordine in movimento, che fa di tale serie di eventi una eredità significativa. L'impresa merita, quanto meno, d'essere tentata, se è vero che la funzione narrativa possiede già una sua intelligibilità propria, prima che la razionalità semiotica non si metta a riscriverne le regole. Nel capitolo programmatico della prima parte, ho proposto di istituire la comparazione tra questa intelligibilità pre-razionale e quella dello schematismo dal quale procedono, secondo Kant, le regole del giudizio categoriale. Ma tale schematismo non è temporale. Proceede, a sua volta, dalla sedimentazione di una pratica che ha una storia specifica. È tale sedimentazione che conferisce allo schematismo lo stile storico unico che ho chiamato tradizionalità.

Per tradizionalità intendiamo questo fenomeno, irriducibile a qualsiasi altro, che permette alla critica di stare a metà strada tra la contingenza di una semplice storia dei 'generi', dei 'tipi' o delle 'opere' singolari che dipendono dalla funzione narrativa e una eventuale logica dei possibili narrativi che sfuggirebbe a qualsiasi storia. L'ordine che si può ricavare da tale auto-strutturazione della tradizione non è né storico né a-storico, bensì transtorico, nel senso che attraversa la storia secondo un modulo cumulativo più che semplicemente additivo. Anche se comporta delle rotture, dei mutamenti improvvisi di paradigmi, tali rotture non sono, a loro volta, semplicemente dimenticate e nemmeno fanno dimenticare ciò che le precede e ciò da cui ci separano: anch'esse fanno parte del fenomeno di tradizione e del suo stile cumulativo¹³.

¹³ In questo senso, né la nozione di cambiamento di paradigma secondo Kuhn né quella di rottura epistemologica secondo Foucault contraddicono in modo radicale una analisi della tradizione secondo Gadamer. Le rotture epistemiche diventerebbero insignificanti—nel senso proprio del termine—se non caratterizzassero lo stile

Capitolo quarto L'ESPERIENZA TEMPORALE DI FINZIONE

La distinzione tra l'enunciazione e l'enunciato all'interno del racconto ha offerto, nel corso del capitolo precedente, un ambito adeguato per lo studio dei giochi con il tempo, provocati dallo sdoppiamento, parallelo a questa distinzione, tra tempo impiegato a raccontare e tempo delle cose raccontate. Ora, l'analisi di questa struttura temporale di carattere riflessivo ha fatto emergere la necessità di attribuire come *finalità*, a questi giochi con il tempo, il compito di formulare una *esperienza* del tempo che sarebbe la posta in gioco di tali giochi. In tal modo, apriamo il campo ad una ricerca che avvicina i problemi di configurazione narrativa a quelli di rifigurazione del tempo mediante il racconto. Pure, questa ricerca non oltrepasserà, per il momento, la soglia che dalla prima problematica introduce nella seconda, nella misura in cui l'esperienza del tempo che è qui in discussione è una esperienza di *finzione* che ha come orizzonte un mondo immaginario, che resta il *mondo del testo*. Sol tanto il confronto tra questo mondo del testo e il mondo della vita del lettore porterà la problematica della configurazione narrativa verso quella della rifigurazione del tempo mediante il racconto.

Nonostante questa limitazione di principio, la nozione di mondo del testo esige che noi *apriamo*—secondo l'espressione precedentemente usata¹—l'opera letteraria verso una 'esteriorità' che l'opera proietta davanti a sé e offre all'appropriazione critica del lettore. Tale nozione di apertura non contraddice affatto quella di chiusura che è intrinseca al princi-

¹ Cfr., sopra, p. 17.

pio formale di configurazione. Un'opera può essere, ad un tempo, chiusa su se stessa quanto alla sua struttura e aperta su di un mondo, a guisa di 'finestra', che rompe la fuga prospettica di un paesaggio dato². Questa apertura consiste nella *pro-posizione di un mondo in grado d'esser abitato*. A tale proposito, un mondo inospitale, così come lo proiettano numerose opere moderne, è tale solo all'interno della problematica del mondo abitabile. Quella che qui indichiamo come esperienza immaginaria del tempo è soltanto l'aspetto temporale di una esperienza virtuale dell'essere nel mondo, proposto mediante il testo. È in questo modo che l'opera letteraria, sottraendosi alla sua stessa chiusura, si rapporta a..., si dirige verso..., in una parola è a proposito di... Al di qua della ricezione del testo da parte del lettore e dell'intersezione tra questa esperienza di finzione e l'esperienza viva del lettore, il mondo dell'opera costituisce quella che chiamerei una *trascendenza immanente* al testo³.

L'espressione, a prima vista paradossale, di esperienza di finzione ha la funzione esclusiva di designare una proiezione dell'opera, in grado di entrare in rapporto di intersezione con l'esperienza ordinaria dell'azione: una esperienza, certo, ma di finzione, poiché è soltanto l'opera che la proietta.

Per illustrare la mia tesi, ho scelto tre opere: *Mrs. Dalloway* di Virginia Woolf, *Der Zauberberg* di Thomas Mann, *A la recherche du temps perdu* di Marcel Proust. Perché questa scelta?

Anzitutto, queste tre opere sono una illustrazione della distinzione proposta da A.A. Mendilow tra *tales of time* e *tales about time*⁴. « Se è troppo chiedere che si racconti una favola del tempo, dichiara Thomas Mann nell'*Introduzione a La Montagna incantata*, non è meno vero che il desiderio di raccontare una favola sul tempo non è del tutto assurdo...

² Eugen Fink, *De la Phénoménologie*, op. cit. In un senso analogo, Lotman vede, nel 'quadro' mediante il quale ogni opera d'arte è delimitata, il procedimento di composizione che fa di quest'ultima « il modello finito di un universo infinito » (*La Structure du texte artistique*, op. cit., p. 309).

³ Questa nozione di trascendenza immanente ricopre esattamente quella di intenzionalità applicata da Mario Valdés al testo in quanto totalità. È nell'atto di lettura che l'intenzionalità del testo viene effettuata (op. cit., pp. 45-76). Questa analisi deve essere accostata a quella della voce narrativa come ciò che presenta il testo. La voce narrativa è il vettore dell'intenzionalità del testo, e viene effettuata solo nella relazione intersoggettiva che si dispiega tra il rivolgersi della voce narrativa e la risposta della lettura. Questa analisi sarà ripresa in modo sistematico nella nostra quarta parte.

⁴ A.A. Mendilow, *Time and the Novel* (op. cit., p. 16).

confessiamo d'aver pensato a qualche cosa del genere nel presente lavoro ». Le opere che noi studieremo sono appunto tre di queste *favole sul tempo*, nella misura in cui è l'esperienza stessa del tempo che in esse è la posta in gioco delle trasformazioni strutturali.

Inoltre, ognuna di queste opere, a modo proprio, esplora modalità inedite di concordanza discordante, che non segnano soltanto la *composizione* narrativa, ma la stessa esperienza viva dei personaggi del racconto. Parleremo di *variazioni immaginative* per designare queste figure diverse di concordanza discordante, che vanno ben al di là degli aspetti temporali dell'esperienza quotidiana, sia dell'agire che del patire, così come li abbiamo descritti nel primo volume sotto il titolo di *mimesis* I. Si tratta di varietà dell'esperienza temporale che solo la finzione può esplorare e che sono offerte alla lettura al fine di rfigurare la temporalità ordinaria⁵.

Infine, queste tre opere hanno in comune l'esplorazione, ai confini dell'esperienza fondamentale di concordanza discordanza, del rapporto tra tempo ed *eternità*, che già in Agostino offriva una grande varietà di aspetti. Ancora una volta, in questo caso, la letteratura procede per mezzo di variazioni immaginative. Ognuna delle tre opere considerate, liberandosi dagli aspetti più lineari del tempo, può per contro esplorare i livelli gerarchici che fanno la profondità dell'esperienza temporale. Sono così delle temporalità più o meno tese quelle che scopre il racconto di finzione, offrendo ogni volta una differente figura del raccogliersi dell'eternità nel tempo o fuori del tempo e, direi, del rapporto segreto del tempo con la morte.

Ed ora lasciamoci istruire da queste tre *favole sul tempo*.

I. TRA TEMPO MORTALE E TEMPO MONUMENTALE: MRS. DALLOWAY⁶

È importante, prima di cominciare l'interpretazione, insistere anco-

⁵ L'espressione 'variazioni immaginative' assumerà tutto il suo senso solo quando saremo in grado di opporre la gamma delle soluzioni che esse forniscono alle aperture del tempo, alla risoluzione offerta dalla costituzione del tempo storico (quarta parte, III sezione, cap. 1).

⁶ Virginia Woolf, *Mrs. Dalloway*, The Hogarth Press, London 1925. Citiamo in parentesi quadra l'opera nella sua edizione tascabile, Hartcourt Brace Jovanovitch, New York e London 1925; in parentesi rotonda la tr. it., Mondadori, Milano 1986.

misura in cui le operazioni configuranti in uso nell'uno e nell'altro ambito possono essere misurate col medesimo metro; questo metro comune per noi è stata la *costruzione dell'intrigo*. A questo proposito non è sorprendente che noi abbiamo ritrovato nel racconto di finzione l'operazione configurante con la quale la spiegazione storica era stata confrontata, dal momento che le teorie narrative presentate nella seconda parte si basavano sul transfert delle categorie letterarie della costruzione dell'intrigo nel campo del racconto storico. In tal senso, non abbiamo fatto altro che restituire alla letteratura quello che la storia le aveva preso a prestito.

Questa seconda ragione, a sua volta, vale solo se le trasformazioni del modello semplice di costruzione dell'intrigo preso da Aristotele conservano una sorta di parentela individuabile anche nelle loro espressioni più divergenti. Il lettore osserverà, a tale proposito, una grande somiglianza tra i tentativi condotti separatamente nei due campi narrativi per conferire alla nozione di costruzione dell'intrigo una estensione più vasta e una comprensione più radicale di quella del *muthos* aristotelico, che dipende dalla interpretazione della tragedia greca. Abbiamo adottato come filo conduttore di questi tentativi distinti le medesime nozioni di *sintesi temporale dell'eterogeneo* e di *concordanza discordante*, che riportano il principio formale del *muthos* aristotelico al di là dei suoi utilizzi particolari entro generi e tipi letterari troppo determinati per poter essere trasposti, senza avvertenze, dalla letteratura alla storia.

La ragione più profonda dell'unità del concetto di *configurazione narrativa* sta in ultima analisi nella parentela tra i metodi di derivazione invocati da entrambe le parti per dare conto della specificità delle nuove pratiche narrative apparse sia nel campo storiografico che in quello del racconto di finzione. Per ciò che concerne la storiografia, non sono state dimenticate le riserve con le quali abbiamo accolto le tesi narrative che facevano della storia una semplice specie del genere *story*, né la preferenza che abbiamo dato alla via lunga dell'« interrogazione a ritroso » presa a prestito dalla *Krisis* di Husserl. Abbiamo così potuto rendere giustizia alla nascita di una *razionalità* nuova nel campo della spiegazione storica, pur mantenendo, per mezzo di questa genesi di senso, la subordinazione della razionalità storica all'*intelligenza narrativa*. E nemmeno sono state dimenticate le nozioni di quasi-intrigo, di quasi-personaggio e di quasi-avvenimento mediante le quali abbiamo tentato di aggiustare i nuovi modi di configurazione storica al concetto formale di in-

trigo, preso nell'accezione ampia di sintesi temporale dell'eterogeneo.

Il primo e secondo capitolo della terza parte concorrono alla medesima generalizzazione del concetto di intrigo sotto il controllo dell'idea di *sintesi temporale dell'eterogeneo*. Interrogando anzitutto il regime di tradizionalità che caratterizza lo sviluppo dei generi letterari dipendenti dalla narratività, abbiamo esplorato le risorse di devianza che tollera il principio formale di configurazione narrativa, e abbiamo concluso sulla scommessa che, nonostante certi segni premonitori di uno scisma che minaccia il principio stesso di messa in forma narrativa, questo principio sarebbe sempre in grado di incarnarsi in nuovi generi letterari capaci di assumere la perennità dell'atto immemore di raccontare. Ma è nell'esame dei tentativi fatti dalla semiotica narrativa per riformulare le strutture di superficie dei racconti in funzione delle strutture profonde che è possibile osservare il parallelismo più stretto tra l'epistemologia della spiegazione storica e quella della grammatica narrativa. La nostra tesi è stata la medesima nei due casi: è stata ogni volta una difesa del primato dell'intelligenza narrativa rispetto alla razionalità narratologica. Il carattere universale del principio formale di configurazione narrativa si trovava così confermato, nella misura in cui, ciò a cui l'intelligenza deve fare fronte, è la costruzione dell'intrigo, presa nella sua formalità più estrema, e cioè la sintesi temporale dell'eterogeneo.

Ho appena insistito sull'omologia, dal punto di vista epistemologico, tra le nostre analisi delle operazioni di configurazione sul piano del racconto storico e su quello del racconto di finzione. Si deve, ora, mettere l'accento su certe dissimmetrie che troveranno una completa chiarificazione solo nella quarta parte, quando toglieremo la parentesi che abbiamo imposto alla questione della *verità*. Se è proprio questo problema che, in ultima istanza, distingue la storia, in quanto racconto vero, dalla finzione, la dissimmetria che segna il potere proprio del racconto di rifigurare il tempo, vale a dire, secondo la nostra convenzione lessicale, la terza relazione mimetica del racconto nei confronti dell'azione, si annuncia già al livello in cui, come abbiamo appena ricordato, il racconto di finzione e il racconto storico offrono la massima simmetria, cioè sul piano della configurazione.

Abbiamo potuto trascurare tale dissimmetria richiamando i risultati più vistosi dei nostri studi paralleli del racconto storico e del racconto di finzione, nella misura in cui, parlando di configurazione del tempo attraverso il racconto, abbiamo messo l'accento principale sul *modo di in-*

telligibilità al quale può tendere il potere configurante del racconto, piuttosto che sul *tempo* che ne è la posta in gioco.

Ora, per ragioni che appariranno solo più tardi, il racconto di finzione è più ricco di informazioni sul tempo, a livello stesso dell'arte di comporre, rispetto al racconto storico. Non voglio dire che il racconto storico sia di una povertà estrema al riguardo: noi discutevamo a proposito dell'avvenimento e più precisamente le nostre osservazioni finali sul ritorno dell'avvenimento per il tramite della lunga durata hanno fatto apparire il tempo della storia come un campo sufficientemente ampio di variazioni per obbligarci a formare la nozione di quasi-avvenimento. Nondimeno, certi condizionamenti di cui potremo dare conto solo nella quarta parte fanno sì che le diverse durate prese in considerazione dagli storici obbediscano a delle leggi di inquadramento che, nonostante le inegabili differenze qualitative, relativamente al ritmo, al tempo degli avvenimenti, rendono queste durate, e le velocità corrispondenti, fortemente omogenee. Ecco perché la successione dei capitoli della seconda parte non segnava alcuna rilevante progressione nell'apprensione del tempo. Non così per la configurazione del tempo mediante il racconto di finzione. I quattro capitoli hanno potuto essere organizzati in funzione di una apprensione sempre più stretta della temporalità narrativa.

Nel primo capitolo, si trattava ancora solo di aspetti temporali legati allo stile di tradizionalità della storia dei generi letterari che dipendono dal racconto. Abbiamo così potuto caratterizzare una sorta di identità transtorica, ma non intemporale, dell'operazione di configurazione, mediante la connessione delle tre nozioni di innovazione, di perennità, di declino, nozioni le cui implicazioni temporali sono manifeste. Il secondo capitolo s'è spinto più avanti nella problematica del tempo, in occasione del dibattito tra l'intelligenza narrativa e la razionalità narratologica, nella misura in cui quest'ultima rivendica per i modelli della grammatica profonda del racconto una *acronia* di principio, nei confronti della quale la *diacronia* delle trasformazioni, manifestate alla superficie del racconto, riveste un carattere derivato e inessenziale. A questo abbiamo opposto il carattere originario del processo temporale intrinseco alla costruzione dell'intrigo a riguardo dell'intelligenza narrativa, che noi vediamo simulata dalla razionalità narratologica. Ma è con lo studio dei 'giochi con il tempo', nel terzo capitolo, che il racconto di finzione ci è sembrato dispiegare, per la prima volta, delle risorse che il racconto storico sembrerebbe nell'impossibilità di sfruttare, per delle ragioni che, ancora una volta, non potevano essere esplicitate a quello stadio della no-

stra ricerca. È solo con il racconto di finzione che il creatore di intrighi moltiplica le distorsioni che autorizzano lo sdoppiamento del tempo tra tempo impiegato a raccontare e tempo delle cose raccontate: sdoppiamento a sua volta instaurato dal gioco tra l'enunciazione e l'enunciato nel corso dell'atto di narrazione. Tutto avviene come se la finzione, creando mondi immaginari, aprisse alla manifestazione del tempo una carriera senza limiti.

Abbiamo fatto l'ultimo passo in direzione della specificità del tempo di finzione nell'ultimo capitolo, consacrato alla nozione di esperienza immaginaria del tempo. Per esperienza immaginaria, abbiamo inteso un modo virtuale di abitare il mondo che l'opera letteraria proietta grazie al suo potere di auto-trascendenza. Questo capitolo corrisponde perfettamente a quello che abbiamo consacrato all'intenzionalità storica nella seconda parte. La dissimmetria di cui parliamo ora accompagna dunque in modo esatto la simmetria tra il racconto storico e il racconto di finzione sul piano della struttura narrativa.

Ciò significa che abbiamo superato, sia dal versante della finzione che da quello della storia, la frontiera che abbiamo tracciato fin dal principio tra la questione del senso e quella della referenza, o meglio, come preferiamo dire, tra la questione della configurazione e quella della rfigurazione? Non lo pensiamo affatto. Anche se dobbiamo riconoscere che a questo stadio la problematica di configurazione subisce fortemente l'attrazione della problematica di rfigurazione—e questo grazie alla legge generale del linguaggio secondo la quale *ciò che* noi diciamo è regolato da *ciò a proposito di cui* noi lo diciamo—noi affermiamo con eguale forza che la frontiera tra configurazione e rfigurazione non è ancora superata, fino a quando il mondo dell'opera resta una trascendenza immanente al testo.

Questa ascesi dell'analisi ha la sua contropartita in una ascesi analogica che abbiamo praticato nella seconda parte, quando abbiamo dissociato le caratteristiche epistemologiche dell'avvenimento storico dalle sue caratteristiche ontologiche, che affronteremo solo nella quarta parte, a proposito della *realtà* del passato storico. E come ci eravamo astenuti dal dirimere la questione della referenza dell'avvenimento storico al passato effettivo, così lasciamo in sospenso il potere detenuto dal racconto di finzione, potere di *scoprire* e *trasformare* il mondo effettivo dell'azione. In questo senso, gli studi che abbiamo consacrato alle tre favole sul tempo preparano, senza compierla, la transizione dai problemi di configu-

razione narrativa a quelli di rifigurazione del tempo mediante il racconto, che saranno oggetto della quarta parte. Il confine che separa una problematica dall'altra è superato solo quando il mondo del testo viene messo a confronto con il mondo del lettore. Solo allora, l'opera letteraria acquista un significato nel senso pieno del termine, nell'intersezione del mondo proiettato dal testo e del mondo di vita del lettore. Tale confronto esige, a sua volta, il passaggio attraverso una teoria della lettura, nella misura in cui quest'ultima costituisce il luogo privilegiato dell'intersezione tra un mondo immaginario e un mondo effettivo. È solo dunque al di là della teoria della lettura, proposta in uno degli ultimi capitoli della quarta parte, che il racconto di finzione potrà fare valere i suoi titoli in ordine alla verità, a prezzo di una radicale riformulazione del problema della verità, nella misura della capacità propria dell'opera d'arte di svelare e di trasformare l'agire umano; ugualmente è solo al di là della teoria della lettura che il contributo del racconto di finzione alla rifigurazione del tempo potrà entrare in opposizione e in composizione con il potere proprio del racconto storico di dire il passato effettivo. Se la nostra tesi circa il problema tanto controverso della referenza nell'ordine della finzione ha qualche originalità, ciò è nella misura in cui essa non separa la pretesa alla verità avanzata dal racconto di finzione, da quella del racconto storico, e si impegna a comprendere l'una in funzione dell'altra.

Il problema della rifigurazione del tempo mediante il racconto sarà quindi portato a buon termine solo quando saremo in grado di *incrociare* le rispettive prospettive referenziali del racconto storico e del racconto di finzione. L'analisi dell'esperienza di finzione del tempo avrà quanto meno segnato una svolta decisiva in direzione della soluzione del problema che costituisce l'orizzonte dell'intera nostra ricerca, dando a pensare qualche cosa come un *mondo del testo*, nell'attesa del suo complemento, il *mondo di vita del lettore*, senza il quale il significato dell'opera letteraria è incompleto.